Anno VIII. — Fascicolo 1°

Rivista Musicale Italiana.

Sommario:

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria

BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.

1901

COLLABORATORI

STRANIERI

Adaïewsky E.
Adler G.
Binet A.
Brenet M.
Combarieu J.
Courtier J.
Crozals J. (de)
Draeseke F.
Eisenschitz O.
Fuller Maitland J. A.
Gevaert F. A.
Grand-Carteret J.
Griveau M.
Grüber E.
Haberl F. X.
Humbert G.
Jadassohn S.
Jullien A.
Kling H.
Kufferath M.
Lussy M.
Mauke W.
Pougin A.
Riemann H.
Rolland R.
Saint-Saëns C.
Sandberger A.
Soubies A.
Untersteiner A.
Weckerlin J.

ITALIANI

Arienzo N. (d')
Blaserna P.
Branzoli G.
Caputo M. C.
Chilesotti O.
Chironi G. P.
Engelfred A.
Favaro A.
Gallignani G.
Gandolfi R.
Giani R.
Iachino C.
Lisio G.
Lombroso C.
Mugellini B.
Nicolello E.
Noseda A.
Pagliara R.
Piccolellis O. (de)
Pilo M.
Pistorelli L.
Polidoro F.
Pollini C.
Restori A.
Ricci C.
Roberti G.
Scontrino A.
Sincero C.
Somigli C.
Tabanelli N.
Tacchinardi G.
Tebaldini G.
Torchi L.
Torri L.
Valdrighi L. F.
Zuliani G.

CONDIZIONI D'ASSOCIAZIONE

*La **Rivista** si pubblica in fascicoli trimestrali di 150 pagine circa.*
*Prezzo del fascicolo separato: L. **4,50**.*
*Abbonamento annuo per l'Italia L. **12.** — Per l'Unione L. **14.***

Direzione ed Amministrazione presso la Libreria FRATELLI BOCCA
via Carlo Alberto, 3 — Torino.

Italiana.

Volume VIII. — Anno 1901.

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria

BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.

1901

INDICE DEL VOLUME VIII

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

Il "Miserere" in Mi minore di Jacopo Tomadini.

Nel fasc. 4°, vol. VI (1889) di questa *Rivista,* ho dedicato un breve studio al celebre musicista cividalese, tessendone a larghi tratti la biografia e trattenendomi specialmente sul suo Oratorio « *La Risurrezione del Cristo* ». Quest'opera, una delle poche del maestro che abbian veduta la luce per le stampe, fu giudicata ricca di bellezze artistiche e potè essere apprezzata in grazia delle esecuzioni accuratissime che ebbe a Firenze e a Cividale in circostanze assai favorevoli. Ma non si può, dall'esame di essa soltanto, farci un concetto completamente giusto del merito del Tomadini. La « *Risurrezione* », come fu scritto, risale al 1864 e si può dire un lavoro relativamente giovanile. Da quell'anno in poi, fino all'ultimo istante della sua vita, il Nostro non cessò mai dal comporre, e le opere posteriori all'Oratorio recano una non dubbia impronta di continuo perfezionamento e di maggiore elevatezza d'inspirazione. Sicchè, ad illuminare meglio l'artistica figura dell'illustre abate, pensai di sottoporre ai lettori una fra le opere de' suoi ultimi anni, un'altra pietra miliare importantissima della strada da lui percorsa, che a giudizio dei competenti e a mio avviso, manifesta più chiaramente l'assiduo e saliente progresso fatto in ordine di tempo dal compositore nel severo campo della musica sacra.

Il *Miserere* in *Mi minore* che m' accingo a prendere in esame e a cui avevo già accennato nel mio studio precedente, fu scritto appunto nel 1881, due anni prima che il Tomadini venisse a morte, e giace fra le numerosissime opere inedite del maestro. Fu eseguito

poche volte e sempre a Cividale: nell'anno stesso in cui fu composto; nell'83, ai 21 di febbraio, in occasione del trigesimo dalla morte del Tomadini, e finalmente nell'85 e nell'89, in solennità religiose speciali.

***

Il lavoro è composto per due tenori e basso, con accompagnamento di quintetto d'arco d'organo e timpani. Come si vede, son lasciati da parte i legni e gli ottoni che compaiono, parcamente adoperati, nell'Oratorio « *La Risurrezione* ». Questo complesso di strumenti, archi organo e timpani, era prediletto dal maestro; se nell'Oratorio egli si era servito quasi dell'intera orchestra, lo aveva fatto perchè le norme del concorso cui prendeva parte lo esigevano; ma, quantunque sapesse valersene con mano sicura e con magistrale esperienza, gli sembrava che i legni e gli ottoni nuocessero all'ideale ch'egli si era formato della composizione sacra; non fossero cioè in armonia col misticismo religioso. Qui poi si tratta di vera e propria musica da chiesa, e tutti sanno che v'ha artisticamente differenza di carattere fra un Oratorio e un *Miserere*.

***

La composizione che verremo esaminando consta di dodici tempi. Incomincia con un *Adagio* in 4/4; l'organo fa udire un tema calmo e triste:

che gli archi, entrando l'un dopo l'altro, contrappuntano con una frase lamentevole e singhiozzante:

2. *Adagio.*

e dopo poche battute d'introduzione, il basso attacca il motivo:

3.

che nel suo spunto ricorda il tema fondamentale liturgico del preludio della « *Risurrezione* », e i violini primi lo contrappuntano mantenendo il disegno melodico iniziale, mentre poco a poco entrano in istile fugato tutte le voci a darne lo svolgimento; gli altri strumenti parte armonizzano, parte si prestano a rinforzo del canto. Questo assume un ritmo più largo alle parole: « *Lava me ab iniquitate mea* », modulate all'unissono dai tenori e all'ottava dal basso:

4.

accompagnate da un leggerissimo movimento di terzine di semicrome affidato ai primi violini:

5.

e sostenute dal canto delle viole:

6.

finchè alle parole: « *Quoniam iniquitatem meam* » ritorna il disegno melodico primitivo dei violini, sopra un progressivo crescendo delle

voci che da ultimo cadenzano largamente al verso: « *contra me est semper* », in *Mi maggiore.*

Segue l'*Adagio* un *Andante cantabile*, pure in 4/4, nella tonalità di *Sol magg.* Gli archi soli brevemente preludiano:

Quindi è affidata al basso, sulle parole: « *Tibi soli peccavi* », la frase seguente:

accompagnata da semplici armonie degli strumenti a corda. La frase va acquistando sempre maggior espressione, finchè al verso « *Ut justificeris* » entrano contrappuntandola i bassi, e mercè un ottimo effetto di *crescendo*, essa assume un carattere di vera grandiosità, sostenuta da un robusto movimento dei primi e secondi violini alle parole: « *Et vincas* »:

E qui brevissimo commento degli archi inspirato al preludietto che sta in capo all'assolo del basso; il quale fa poi udire un nuovo tema al verso: « *Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum* », modulato in *si minore*:

10.

mentre il violoncello e il contrabasso mantengono il pedale insistente della tonica di effetto molto cupo, e i primi e i secondi violini eseguiscono un movimento di crome di carattere speciale per i frequenti ritardi che sembrano sospiri angosciosi. Alle parole: « *Ecce enim veritatem* » l'*Andante cantabile* si muta in *Andante mosso* conservando il tempo 4/4, e il basso attacca un terzo tema in *Sol magg.*

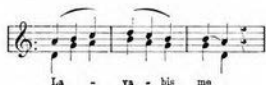
11. *Andante mosso.*

rinforzato dai primi violini e armonizzato e contrappuntato dagli altri strumenti, nel quale sono di bei squarci, sebbene appaia un po' troppo prolisso. Al conchiuder della frase, gli archi ripetono in tempo *Andante cantabile* il commento iniziale, melodicamente quasi identico al preludietto, ma con novità d'istrumentazione.

E si passa ad un *Allegretto* in 3/4 e in *Do magg.* di carattere haendeliano. Le voci espongono il tema armonizzandosi sulle parole: « *Asperges me hissopo* ».

12. *Allegretto.*

Al verso: « *Lavabis me* », il secondo tenore ed il basso escono nel motivo seguente:

13.

sostenuto dai violini, mentre alle viole è affidato un movimento di terzine che sembra rispondere, pel concetto musicale, a quello dei primi violini, già accennato, sulle parole : « *Lava me ab iniquitatibus* » che appare nel primo tempo e sta quasi ad esprimere il mormorio delle acque.

Lo svolgimento di questo motivo conduce ad un piccolo fugato al verso: « *Et super nivem dealbabor* », dove la frase musicata assume un'impronta gioiosa, e di qui si ritorna al disegno melodico ed armonico del principio dell'*Allegretto* sulle parole: « *Auditui meo* ». Il motivo del « *Lavabis me* » si svolge nuovamente al verso: « *Et exultabunt ossa humiliata* » in cui il precedente movimento di terzine successivamente si alterna fra i diversi strumenti, finchè gradatamente si spegne alla fine del pezzo nei violoncelli, e serve a dare lo spunto al brano che segue, un altro *Allegretto*, in 6/8 e in *La minore.*

Gli archi accennano il tema che vien quindi ripreso dal primo tenore, ed il secondo tenore e il basso ne dànno lo svolgimento. La melodia ha una sentita impronta di sconforto e risponde logicamente al concetto delle parole che riveste: « *Averte faciem tuam* »:

14.

Gli strumenti leggermente la contrappuntano lasciando spesso scoperte le voci, per far spiccare con maggior potenza il doloroso misticismo del versetto religioso. Cito la bella frase che precede la modulazione in *La magg.* sulle parole: « *Et omnes iniquitates meas dele* », di sapore gounodiano:

15.

Lo spunto del nuovo motivo in *La magg.* è affidato al primo tenore e si svolge melodicamente puro e sentito sul verso: « *Cor mundum crea in me* ». Il violoncello va dolcemente contrappuntando.

16.

Le altre voci quindi ripigliano la frase armonizzandosi e il contrappunto del violoncello passa nell'organo; poi, procedendo, il violoncello e l'organo si uniscono seguendo un disegno indipendente, e qui il primo tenore rimane spesso abbandonato dalle altre voci. La frase risolve nuovamente in *La minore* e sulle parole: « *Ne proicias me* », il secondo tenore fa udire un nuovo spunto melodico meno interessante del precedente, accompagnato dai pizzicati degli strumenti a corda:

17.

Questo spunto è ripigliato dal primo tenore insieme al secondo, e lo svolgimento di esso ci guida alla fine del brano attraverso una specie di duetto fra le due voci, mentre il basso armonizza con un notevole *crescendo* al verso: « *Et spiritum sanctum tuum ne auferas a me* ».

Qui l'*Allegretto* si cambia in *Andante poco mosso* e il 6/8 in 4/4; la tonalità passa in *Re magg.* Il tema, affidato al secondo tenore sulle parole: « *Redde mihi laetitiam* », è il seguente:

18. *Andante poco mosso.*

Viene contrappuntato dai primi violini ed è suscettibile di molta espressione poichè interpreta adeguatamente il concetto che lo informa e non manca di certa ampiezza d'ispirazione. Svolto in parte, passa al primo tenore nella tonalità della dominante, e ne continuano quindi lo svolgimento in tempo *un po' meno mosso*, i due tenori sulle parole: « *Et spiritu principali confirma me* » ; e qui tutti gli strumenti a corda armonizzano, sostenendo e contrappuntando con un movimento ritmicamente energico.

Più che uno sviluppo del motivo iniziale, questo breve squarcio è una specie d'intermezzo, cui succede nuovamente l'*Andante mosso.* Il secondo tenore ripiglia lo spunto già accennato, e il primo, procedendo per imitazioni, coopera a darne un nuovo svolgimento fino alla chiusa.

Una lunga corona separa questo pezzo dal seguente: un *Adagio* in *si*♭, in tempo 4/4. I due tenori all'unissono e il basso in ottava cominciano con un fortissimo sul verso: « *Libera me de sanguinibus Deus* » :

19. *Adagio.*

Poi vanno concertandosi, e mentre da principio le voci erano sostenute da tutti gli strumenti con un insieme pieno e vibrato, alle

parole: « *Deus salutis meae* », rimangono scoperte. Cadenzano rallentando il movimento e gli strumenti ripercuotono la cadenza per poi attaccare il tempo che segue, un *Allegretto* in 3/4, in *si* ♭.

Prima i due tenori e subito dopo il basso entrano ad esporre il nuovo motivo sul verso: *Et exultabit lingua mea* », che pel disegno melodico risponde a quello ricordato più indietro sulle parole: « *Et exultabunt ossa humiliata* ». Comincia sotto voce e gli strumenti ad arco accompagnano con pizzicati:

Il concetto musicale pecca qui di alquanta volgarità, ma si rialza un poco nello svolgimento della frase fatto per imitazioni, al verso: « *justitiam tuam* ». Segue un secondo motivo molto più eletto sulle parole: « *Domine labia mea aperies* », nel quale il ritmo si allarga e le voci rimangono scoperte alternativamente con successive riprese di brevi fugati, sostenuti dal quintetto e dall'organo.

Dopo questo passo, al verso: « *et ossa mea nuntiabunt laudem tuam* », vien ripigliato il motivo iniziale dell'*Allegretto* con novità e maggiore complesso istrumentale, e prestatosi ad un notevole *crescendo*, il brano risolve.

Gli succede un *Adagio devoto* in *Re min.* in 4/4. Il numero degli strumenti ad arco è aumentato di un violino solista, che sulla

quarta corda, come prescrive il compositore, eseguisce una parte indipendente, contrappuntando il canto affidato al basso sulle parole: « *Quoniam si voluisses sacrificium* », mentre il quintetto accompagna altrove con pizzicati, altrove con lunghe note tenute. Riproduco il punto più interessante del passo, che, per inspirazione alta e severa, ritengo uno dei migliori di questo *Miserere* :

cresc.
fi - ci - um de - dis-sem u - ti - que de - dis-sem
p
u - ti - que ho - - - - lo - - -
cau - - - - - - - - stis ho - - - - lo - -
cau - - - - - - - - - - stis non non de - lec -
ta - - be - ris non non de - lec - ta - - - - -
ritir.
ecc.
- - - - - - - - - be - ris . . .

Lo svolgimento procede sempre con la stessa elevatezza di concetto ed il brano risolve in *Re maggiore.*

In *Re maggiore* è pure il tempo successivo: *Un po' più animato,* in 4/4. Le voci si armonizzano sul verso: « *Benigne fac Domine* », offrendo il motivo seguente:

23. *Un po' più animato.*

La condotta di questo squarcio è piuttosto monotona e non molto peregrina ne è la fattura; alle parole: « *Ut aedificentur muri Jerusalem* » compare un magro canone, presto interrotto.

Al « *Tunc acceptabis sacrificium* » si passa ad un *Allegro* in *Mi minore.* Le voci, che lo attaccano all'unissono e all'ottava e proseguono legandosi in un'armonia piena e sonora, sono sostenute da un accompagnamento marziale. Cito lo spunto del motivo che comprende una caratteristica cadenza sulla dominante:

24. *Allegro.*

26. Adagio devoto sost.
Viol. I
Viol. II
Viole
Cello e Bassi
Tenori
Bassi
Organo
p
Glo - ri - a Pa - tri
Glo - - - - ri - a Pa - tri Pa - tri et Fi - lio
Glo - ri - a Pa - tri Pa - tri et Fi - li - o
pizz. arco

Sulle parole: « *Oblationes et holocausta* » si svolge un breve canone alla quinta, e quindi appare un secondo spunto al verso: « *Tunc imponent super altare tuum* »:

che si presta a dare lo svolgimento del motivo iniziale e risolve in *Mi maggiore*.

In questa tonalità e in tempo 2/4 è scritto il brano che segue: *Adagio devoto sostenuto*, sulle parole: « *Gloria Patri et Filio* », un altro pezzo del *Miserere* rimarchevole per eletta inspirazione. Il canto principale è affidato ai primi violini e si sviluppa in un motivo ascendente perfettamente consono al sentimento che lo detta; sembra che la melodia tenti d'innalzarsi a raggiungere qualche cosa d'inafferrabile. Quelli che udirono le varie esecuzioni del *Miserere* fatte nei tempi cui più sopra ho accennato, ricordano questo come uno dei brani più profondamente impressionanti. Ed infatti in nessuno forse degli altri suoi lavori (eccettuando il Coro: *Morte e Vita* dell'oratorio: « *La Risurrezione* »), il fecondo musicista cividalese, severo fino allo scrupolo, estrinsecò tanto calore e tanta potenza di suggestione. I tenori e il basso rispondono al canto dei primi violini, rinforzati dai secondi, dalle viole e dall'organo. Cito nella loro integrità alcune battute di questo pezzo condotto con vera unità di linee e suscettibile di un bellissimo *crescendo*, a cui felicemente e per sua natura si presta il disegno stesso della frase musicale.

pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
Glo - - - - - -
et Fi - li- o Glo - ri - a Pa - tri

Questo brano è separato per mezzo di una lunga corona dal seguente: un *Allegro* in ₵, che conserva la tonalità di *Mi magg.* e che costituisce l'ultimo tempo del *Miserere.* Quest'*Allegro* è una fuga a tre parti: l'unico pezzo di tutta la composizione svolto completamente e strettamente in questo stile, e riesce di molto effetto per la magistrale fattura.

Eccone il *soggetto* proposto dal basso sulle parole: « *Sicut erat in principio* », *soggetto*, che, come si vede, è abbastanza caratteristico.

27. *Allegro.*

La risposta è affidata al secondo tenore e la ripetizione del *soggetto* al primo tenore. Il *contra-soggetto*, benchè chiaro e mar-

cato, è meno interessante e subisce alcuni cangiamenti nel corso del pezzo. Dopo un brevissimo *divertimento*, nella seconda esposizione la ripercussione del *soggetto* nella tonalità della dominante passa al primo tenore, il *contra-soggetto* al II°, la *risposta* al basso e la ripetizione del *soggetto* al secondo tenore. Segue un *divertimento* più lungo del primo, suscettibile di buoni effetti di sonorità per l'eccellente disposizione delle voci. E via via sino alla *stretta*, adoperando i migliori artificî e terminando con la chiusa grandiosa e severa, piena di forza e di colorito, notevole per un *ritardando* caratteristico delle voci in cadenza plagale sulla parola « *Amen* ». Questo squarcio, ricco di erudizione tecnica e ammirabile per perspicuità, dimostra ancora una volta la speciale attitudine, corroborata da studî profondi, che il Tomadini possedeva pel genere fugato che egli tratta con grande sicurezza di mano e con elegante pieghevolezza.

Nel lavoro che abbiamo esaminato, gli archi in generale e sopratutto i primi violini hanno una parte importante. Nell'Oratorio « *La Risurrezione* », dove abbondano i cori, gli archi si prestano per lo più solamente a sostenere le varie parti delle voci nei fugati continui e complessi. Qui invece è raro che non procedano indipendentemente da esse, svolgendo opportuni contrappunti spesso melodicamente interessanti quanto i motivi affidati alle voci, come ad esempio nel *primo tempo* e nel « *Gloria* ». Anche il violoncello, che in tutto l'Oratorio, meno in principio del *Preludio*, si limita al modesto ufficio di basso armonico, acquista nel *Miserere* una speciale importanza, e in parecchi punti, quale il quarto tempo *Allegretto*, sul canto del primo tenore che abbiamo citato ed altri, ha una parte essenzialmente melodica.

I timpani compaiono in principio e in fine del primo tempo *Adagio*, e in qualche battuta del *crescendo* che ricorre verso la metà di questo brano sulle parole: « *Dele iniquitatem meam* ». Sono adoperati più largamente nel quarto tempo *Allegretto*, nel passo in minore; soltanto all'attacco del sesto tempo *Adagio*; nel settimo *Allegretto*; in fine del nono del decimo e dell' undecimo, servendo di rappicco al pezzo che segue, e finalmente nell'*Allegro* ultimo tempo, tacciono

durante la fuga sino alla *stretta*, dove entrano ininterrottamente proseguendo sino alla cadenza finale.

Di rado l'organo si rende indipendente; trattato con molta cura e dottrina, si limita per lo più a rinforzare opportunamente il quintetto e le voci e a colorire certi dettagli, nè mai predomina a detrimento dell'effetto complessivo. Quanto alle voci esse si muovono sempre con singolare correttezza, e certi passi, sotto questo rispetto, si possono davvero citare come modelli. In tutte le opere del Tomadini esse rivendicano tecnicamente il primato.

I brani migliori di questo *Miserere* sono: il primo *Adagio*, in cui l'insistente singhiozzo dei violini risponde logicamente al significato delle parole che inspirano la melodia svolta dalle voci, dalla quale emana un senso d'indefinibile tristezza; il quarto tempo *Allegretto*, notevole per la mistica soavità della frase musicale; l'*Adagio devoto* col bellissimo contrappunto del violino solista di egregia ed elegante fattura, concettoso e sobriamente espressivo; lo stupendo « *Gloria* » dove il misticismo assurge a vera espansione di lirico entusiasmo che erompe dalla frase ascendente dei violini primi, di effetto suggestivo. Questo squarcio ha un'impronta tutta particolare, e mentre risplende ne' suoi slanci di nobile poesia, si mantiene puro di ogni influsso sensuale e profano. E merita di essere ricordato finalmente l'*Allegro* ultimo tempo, di cui più indietro rilevammo i pregi, il quale pecca soltanto di una certa prolissità nella chiusa dopo la *stretta*.

Negli altri brani, se l'inspirazione non è sempre alta ed originale come nei suddetti, la condotta è sempre irreprensibile e classicamente modellata, e in generale in tutto il componimento, pur rispettando lo speciale carattere della musica sacra, è evitato il convenzionale e il pesante. Fatto degno di nota questo se si pensa che ai tempi del Tomadini, per isfuggire a simili difetti, si cadeva nel banale e nel barocco.

Osservo ancora che, mentre nell'Oratorio le parti meno riuscite sono i due *a soli* del soprano, i quali per concezione e per correttezza di linee sono lasciati a molta distanza dai cori, in questo *Miserere*, dove occorrono, sono trattati con garbo sapiente; basti ad esempio quello per basso nell'*Adagio devoto*. Vero è che qui il maestro si muove nel suo campo prediletto; abituato alle frequenti ripetizioni

delle stesse parole, cui i testi sacri latini si prestano nella composizione liturgica, si trovò forse un po' imbarazzato di fronte al testo italiano dell'Oratorio e il concetto musicale se ne risentì, mentre in questo lavoro corre invece snello spedito ed efficace.

Lo spirito di ogni versetto è fedelmente riprodotto nelle note che lo vestono; giusta è la distribuzione dei coloriti, accurata la spezzatura delle sillabe. E i differenti timbri delle voci sono scelti con molto tatto ad esprimere i varî sentimenti di dolore, di tristezza, di speranza.

Conchiudendo: quest'opera, malgrado certe piccole mende, conferma e rischiara di nuova luce il non comune valore artistico dell'illustre compositore friulano.

L. PISTORELLI.